



Memoria Académica

compartimos lo que sabemos
UNLP-FaHCE

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



Lucía Wegelin, UBA/ IDEAS-UNSAM/ becaria tipo I CONICET.

luciawegelin@gmail.com

La forma trágica en Georg Simmel: totalidad agrietada.

Resumen

La tragedia ha sido el modo en el que Georg Simmel formulaba su diagnóstico sobre la modernidad que estallaba en las ciudades en crecimiento de principios del siglo XX. La forma trágica de la cultura moderna será interrogada en este trabajo en relación a composiciones clásicas sobre la tragedia, como la de Aristóteles, Hegel y Lukacs. La repetida contraposición entre una forma dialéctica del pensamiento y una forma trágica asume ciertos presupuestos sobre la tragedia que oscurecen las especificidades de cada pensamiento que encuentra su lugar en la forma trágica. Es por eso que el objetivo será delinear las particularidades de esta forma en su uso simmeliano para, en última instancia, aproximarnos a la relación conflictiva entre vida y forma y pensar sus distancias y proximidades con ese uso de la tragedia que el autor despliega para pensar su realidad histórica. En última instancia se trata de encontrar los modos de la contradicción a lo largo del pensamiento de Georg Simmel.

Desarrollo

La obra de un pensador no sistemático como Georg Simmel se ofrece como dispersión de múltiples temas, perspectivas y preocupaciones. Sus escritos no se ordenan en una unidad total que les de sentido sino que coinciden en la heterogeneidad: a veces como sociólogo, a veces como crítico de arte, a veces como filósofo, aborda temas como el amor, el número 3, Goethe o la vida en las grandes urbes. Simmel invita a reconocer la singularidad de su perspectiva nunca enunciada sistemáticamente sino sólo desplegada en el movimiento que atraviesa la heterogeneidad de sus escritos. Sin embargo, es posible ensayar más de una lectura que intente unificar esa variedad de alguna manera y por lo tanto componer distintas imágenes unitarias de la perspectiva original simmeliana.

El procedimiento de lectura que se desplegará en esta ocasión se desprenderá de la recomposición de la idea de tragedia de Simmel. Esta idea permite realizar un corte transversal en la obra del pensador que funda su diagnóstico de época bajo el título de la “Tragedia de la cultura moderna”. La tragedia es en primer lugar una forma artística particular que, en tanto que forma, ha sido arrancada del campo del arte para pensar modos de expresión de la vida misma y, en este caso, de la cultura.

Simmel da por supuesta las particularidades de la forma artística trágica cuando apela a esa forma para configurar su diagnóstico. Es posible reconstruir su interpretación de la tragedia a partir del análisis de los usos que él realiza de este término por fuera de su significación artística. Esta tarea permitiría a la vez retornar al problema de la tragedia de la cultura moderna con un concepto de tragedia enriquecido.

La tragedia indica la forma que asume la cultura en la época moderna. La cultura es definida como un proceso que habita en el dualismo fundamental entre sujeto y objeto. Supone la salida del sujeto hacia su expresión objetiva y el consecuente desarrollo de ese sujeto que se cultiva a sí mismo recogiendo contenidos que están fuera de sí pero con los que se encuentra como en una “armonía predeterminada”¹. En este proceso se desarrollan entonces las posibilidades inmanentes al sujeto al mismo tiempo que aumenta la producción objetiva. La cultura no es lo opuesto a la naturaleza sino que es su desarrollo espiritual, dado que, hay cultura cuando el centro anímico del hombre (su naturaleza) se desarrolla habiendo pasado por una instancia exterior a él, es decir que crece tanto él mismo como el mundo objetivo. La dualidad está inscripta en la propia naturaleza del sujeto en tanto para realizarse él requiere una salida de sí, su consumación como espíritu subjetivo supone su objetivación, es decir, la producción de algo objetivo que existirá más allá del sujeto.

La cultura es, por lo tanto, una totalidad que encierra una grieta en su interior que puede expresarse como la diferencia entre la cultura subjetiva y la cultura objetiva, diferencia que nace de la propia necesidad del sujeto de objetivarse en pos de lograr su realización. En este proceso

1 Simmel, G., “El concepto y la tragedia de la cultura”, en *Sobre la aventura*, Barcelona, ediciones península, 1988. p.207.

total crece la cultura objetiva, lo que el sujeto crea y, al mismo tiempo, la cultura subjetiva, la vida espiritual del sujeto. Ahora bien, la diferencia cualitativa entre sujeto y objeto convierte a la grieta en la que vive el proceso cultural en una paradoja: el sujeto es una vida que fluye continuamente, es decir, existe en tanto está creando, produciendo hasta que llega a su fin absoluto en el instante de la muerte, es entonces incesante y finita; por su parte, el objeto es una forma de la fijeza, inamovible pero válido al margen del tiempo, producto fijo pero infinito en tanto que existe más allá de la vida del sujeto que se objetivó en ellos.

Esta diferencia cualitativa entre los dos elementos que componen a la cultura es el motor de la misma. La cultura es entonces un proceso, siempre en movimiento, entre sujeto y objeto; incesante porque el sujeto nunca se da por satisfecho con una forma cultural objetiva fija, y por lo tanto siempre produce nuevas objetivaciones que a la vez sobreviven al sujeto. La historia de la cultura es la historia de ese movimiento de la vida que produce formaciones en las que se exterioriza y que al mismo tiempo niegan su movimiento que debe seguir al margen de ellas, produciendo nuevas formaciones.

La paradójica grieta se muestra como tragedia con el acrecentamiento de la separación entre los dos elementos que hacían funcionar a la cultura como totalidad. El destino ineludible que estaba inscripto en el propio ser dual de la cultura determinó que la cultura objetiva sobreviva a los sujetos y por lo tanto se acreciente a un ritmo inalcanzable por la cultura subjetiva. La división del trabajo permitió la concreción del destino trágico de la cultura como totalidad al incentivar el crecimiento acelerado del mundo objetivo y al mismo tiempo su autonomía; dado que no resulta de producciones de un solo sujeto su valor objetivo se vuelve más independiente. Resulta de ese proceso una inadecuación cuantitativa (por la inmensidad del mundo de objetos producidos), y cualitativa (por la autonomía que adquiere al ser producido por varios sujetos y no por uno sólo y al mismo tiempo por no ser producido para un sujeto particular sino para el mercado) entre sujeto y objeto, que impide la concreción del proceso cultural como totalidad. Los objetos producidos por el sujeto ya no permiten el crecimiento del espíritu subjetivo porque se autonomizan, se alejan de su origen subjetivo y de su fin subjetivo y así quiebran el proceso cultural.

Los elementos que componen el diagnóstico sobre la cultura configuran a la vez la idea de tragedia que Simmel pone en juego en sus escritos. El héroe de esta tragedia es el sujeto que

tiene un destino inscripto en su propio ser que lo llevará a su propio atrofiamiento. Hay una imposibilidad de vencer aquello que el destino inscribió en el sujeto como grieta constitutiva; la realización de sí mismo supone la realización del destino trágico que lleva al sujeto a salir de sí, a objetivarse. Sin embargo, una fuerza externa al sujeto interviene en ese proceso subjetivo de realización y por lo tanto, interviene también en el despliegue de la fuerza del destino. Aquello que viene de afuera del sujeto (aunque no de la cultura) es la división del trabajo que funciona como factor desencadenante de un conflicto que estaba latente. A partir de la modernidad, la suerte del sujeto cambia y se realiza su destino mientras él se desrealiza. La tragedia es la forma histórica de la cultura, una forma trunca, quebrada en dos. La historia hace que los dos componentes de esa totalidad se enfrenten y se alejen de manera tal de romper la forma de la totalidad y dar muerte así a la cultura misma. La muerte no le viene de afuera, no es algo que interrumpe intempestivamente el proceso cultural sino que es el desenvolvimiento del propio destino de la cultura inscripto en el sujeto como su necesidad de objetivarse.

El destino constituye entonces, el elemento clave de esta concepción de la tragedia. En “El problema del destino” Simmel sugiere algunas cuestiones que componen el concepto de destino. En primer lugar, hay un sujeto que entraña una tendencia interna, independientemente de cualquier acontecimiento exterior. En segundo lugar, esta dirección subjetiva es favorecida o refrenada por ciertos acontecimientos que no estaban conectados genéticamente con ella y que reciben su sentido en relación al sujeto, es decir, una significación teleológica. La ocasión externa se integra a la unidad y el sentido de la vida individual y al mismo tiempo afecta el curso de esa vida que le da sentido. De esa manera, la división del trabajo se convierte en catalizador de la separación entre sujeto y objeto, tendencia interna inscripta en la vida subjetiva.

La tragedia convierte a lo casual en una necesidad y por lo tanto es la idea de destino lo que la determina. Simmel sostiene que si el héroe trágico no enlazase los acontecimientos externos a su propia corriente vital, “su ruina no sería nada trágica, sino sólo algo triste”². En otras palabras, la catástrofe subjetiva que trae consigo la división del trabajo es trágica porque

2 Simmel, G., “El problema del destino”, en *EL individuo y la libertad*, Barcelona, ediciones península, 1986. p. 41.

estaba inscripta en el propio ser del sujeto, sujeto al que la división del trabajo no saca de su dirección vital sino que, por el contrario, se integra a ella.

Aunque la catástrofe esté guiada por el destino, la tragedia supone la ruptura de una armonía, tal como lo plantea Hegel³. Había armonía entre los dos componentes de la totalidad de la cultura, entre el sujeto y el objeto producido por él, mientras éste permitía completar el proceso cultural. Sin embargo, los dos componentes de esa armonía se separan e impiden la realización de la totalidad dual armónicamente. Para Hegel el desenlace de la tragedia supone la superación de ese quiebre y el restablecimiento de la armonía a través de la eliminación del carácter exclusivo de las dos fuerzas enfrentadas. Se revela en la tragedia la potencia del espíritu como el destino que ordena la conciliación. A diferencia de lo que sucede en la cultura tal como la analiza Simmel, en la tragedia se enfrentan, según Hegel, dos fuerzas exteriores entre sí de igual valor que sólo pueden conciliarse gracias a la intervención de una justicia eterna que elimina la particularidad exclusiva de ambas en pos de la armonía del todo. La necesidad de las acciones se abre paso en la tragedia como destino, porque no proviene desde el exterior, no es algo ajeno a lo trágico. En el análisis hegeliano el destino ordena tanto la necesidad de la catástrofe como la de su fin, es decir, tanto el quiebre de la armonía como la rearmonización. El destino es en este análisis destino del espíritu, como instancia superior a cada una de las fuerzas particulares enfrentadas.

El destino pisa fuerte sobre la tragedia de la cultura simmeliana pero no como restablecimiento de la armonía sino sólo como desarmonización y no como fuerza superior exterior a los términos enfrentados. El nudo de la tragedia es el momento en el que irrumpe el cambio de suerte, a través de la división del trabajo, que realiza aquello que el destino del ser dual de la vida ya le tenía preparado: la separación de las formas, su autonomización. El desenlace es entonces el quiebre de la cultura como totalidad, su muerte, su asfixiamiento en las formas autonomizadas. Por lo tanto, la tragedia que estructura el diagnóstico de Simmel no es la tragedia hegeliana que realiza el movimiento de negación del espíritu en general y culmina con la reconciliación.

3 Hegel, G.W.F., *Poética*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.

Es posible pensar a la tragedia de la cultura como aquello que Aristóteles⁴ llamaba una acción compleja que se desarrolla a través de la peripecia y el reconocimiento. La primera supone un cambio de suerte en la vida del héroe, de la felicidad hacia la desgracia, que en este caso se produce con el crecimiento desmesurado y autónomo de la cultura objetiva a partir de la expansión de la división del trabajo. Este fenómeno que caracteriza las economías monetarias modernas interrumpe la posibilidad de la felicidad que supone el proceso cultural como totalidad desplegada que traería consigo el crecimiento de la cultura subjetiva. El cambio de felicidad en desgracia que se produce en la modernidad constituye el nudo de la tragedia. Simmel es observador de la tragedia histórica que se desarrolla para él en tiempo presente.

Por otro lado, el reconocimiento es precisamente el gesto simmeliano de reconocer que aquello que se despliega como catástrofe estaba inscripto en el ser del sujeto desde un principio. En este caso el héroe es el sujeto histórico que se reconoce a sí mismo como portador del destino que gobierna sobre la cultura. El reconocimiento de que el presente calamitoso estaba inscripto en el ser del sujeto cultural indica que el desenlace que sigue al nudo de la tragedia no pueda ser otro que la catástrofe, es decir, la muerte misma. El atrofiamiento de la cultura subjetiva es el desenlace inevitable de esta tragedia histórica. En otros términos, la cultura reconoce en su propia forma su destino trágico, se reconoce a sí misma como tragedia. Sin embargo, Simmel no se queda con esa resolución pesimista de la historia de la cultura de la humanidad ni de la vida subjetiva. Cuando usa la forma de la tragedia la refiere a la fabula de la cultura en la historia pero no ontologiza a la tragedia.

Simmel no es un pesimista cultural porque la cultura es la evolución del concepto de vida y la vida es fundamentalmente, un concepto unitario, que supera constantemente los antagonismos que de ella surgen. Sin embargo, la dualidad que configura una paradoja y luego una tragedia en la cultura también existe al interior del concepto de vida. En su ensayo “El conflicto de la cultura moderna” de 1917 se establece una relación de continuidad entre la vida, el espíritu y la cultura. Al interior de cada formación cultural habita el dualismo entre la vida como esencia fluida que necesita siempre formas fijas para expresarse, formas que, por lo tanto, deben ser reemplazadas por otras para que la corriente vital siga su curso. La forma siempre

4 Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1963.

amenaza a la vida de muerte por su fijeza pero en la modernidad esta amenaza se vuelve más feroz: las formas actúan con mayor autonomía e independencia de la corriente vital, ellas, que habían sido creadas por la vida, se acumulan y la sobreviven vaciadas de vitalidad.

Paradójicamente, esta mayor autonomización de las formas produce una mayor aversión de la vida contra el principio de la forma en general. La lucha constante contra las formas se convierte, ante los ojos de Simmel, en una sublevación de la vida que ya no quiere depender de ninguna forma que la limite. “El antagonismo al que ella llega con lo que la supera es el conflicto trágico de la vida como espíritu, el que naturalmente, llega a ser más sensible en la medida en que la vida tiene conciencia de producirlo por sí misma y, por lo tanto, de contenerlo orgánica e infaliblemente”⁵.

La lucha de la vida contra el principio de la forma aparece en este planteo como un antagonismo que se devela como conflicto trágico cuando la vida reconoce que aquello que se le opone surge de ella misma y que por lo tanto la lucha constante es su propio destino, infalible.

La esencia de la vida reside en esa lucha que él llama trágica y que sin embargo no termina con una catástrofe histórica, sino todo lo contrario. El antagonismo entre las formas fijas y el fluir vital es superado por un concepto poderoso de la vida como unidad que se expone históricamente en el vitalismo de los comienzos del siglo XX.

En su último libro, *Intuición de la vida*, Simmel expone su filosofía vitalista en los términos de una contradicción fundamental entre vida y forma y allí nunca es calificada de trágica. La vida parece ser en ese texto la unidad de toda la filosofía simmeliana y en este sentido, supone la superación de todo dualismo. Su esencia móvil le permite disolver los dualismos y resumirlos en transformaciones de una única corriente vital y todo esto gracias al principio de autotranscendencia que la motoriza. La vida es más vida porque siempre trasciende sus propios límites, la trascendencia le es inmanente.

5 Simmel, G., “El conflicto de la cultura moderna”, Córdoba, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, 1923. p. 28.

Pero, al mismo tiempo, el principio de la autotranscendencia alude a que la vida es más que vida, se supera a sí misma en tanto se expresa siempre en formas que no son vida. La unidad vital habita en un dualismo fundamental: ella es siempre más vida, es una continua superación de sí misma, que se expresa siempre en formas, que son más que vida. Así como el sujeto necesita crecer para realizarse, es decir, cultivar su propia naturaleza, la vida se define precisamente como ese crecimiento constante, que supone la expresión en nuevas formas que ella debe abandonar para seguir viviendo. La vida debe expresarse en su contrario para ser ella misma, de la misma manera que el sujeto necesita producir un objeto que se le oponga, es decir, salir de sí mismo, para poder realizarse.

Tal como sostiene Jankelevitch, la vida misma es el modo en el que Simmel supera todo dualismo en tanto “El único absoluto verdadero es esa *Selbsttranszendenz* en sí misma que domina y absorbe la antítesis de lo absoluto y lo relativo”⁶. No replica el modelo de la tragedia de la cultura cuando piensa la relación conflictiva que define a la vida también como proceso. No hay ruptura de la totalidad en esta reflexión sino contradicción y negación al interior de una misma unidad. Por eso, no puede homologarse tampoco a la tragedia presentada en términos hegelianos, como el camino desde la ruptura de la armonía hacia la re-armonización. La negación de la vida es siempre armónica porque es interior a la vida misma y se produce entre los dos elementos contradictorios que la componen. La vida es la unidad compleja, procesual, entre vida y forma. Su motor no es la negatividad, a pesar de que la muerte es inmanente a la vida en cada momento, porque el principio que la constituye es la autotranscendencia, es decir, su propia afirmación. La vida tiene el sin sentido adentro de sí, lo negativo se reduce al interior de su afirmación y por lo tanto nunca pierde su propio sentido totalizador.

Esta dinámica afirmativa del concepto de vida recibe, al menos una vez en los textos simmelianos, el calificativo de “trágica” porque su destino es siempre la muerte pero no como fin absoluto sino como momento de su propia autotranscendencia. En este sentido se distingue de la tragedia de la cultura, que culmina con la catástrofe, el atrofiamiento de la cultura subjetiva. Al mismo tiempo, la dinámica procesual del concepto de vida se distingue de la lógica de la

6 Jankelevitch, V., *Georg Simmel, filósofo de la vida*, Barcelona, gedisa editorial, 2007. p. 56.

dialéctica hegeliana que conserva el sentido totalizador de la unidad conteniendo contradicciones internas pero cuyo motor es la negatividad.

El concepto de vida de Simmel supone una dinámica afirmativa que incluye la negación como contradicción en su interior. La dualidad paradójica está, como fundamento metafísico, en el fondo y al principio del problema histórico de la tragedia cultural. Hemos reconocido entonces que el concepto de tragedia con el que Simmel diagnóstica a la cultura moderna se distingue de la relación trágica, que podemos denominar simplemente “contradictoria”, entre los dos componentes interiores al concepto de vida.

Colocando a la vida como sujeto, y no a la cultura, la relación entre los dos términos de la dualidad paradójica pueden leerse bajo la luz de la propuesta de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*⁷. Allí se despliega otro modo en el que la tragedia se contrapone a la lógica del pensamiento dialéctico.

La dualidad aparece allí como la antítesis entre el instinto apolíneo y el dionisiaco que se reúnen en la forma de la tragedia. Apolo y Dionisios son presentados como dos modos antitéticos del desarrollo de lo uno primordial que contiene en sí a la contradicción. Mientras que Apolo es la imagen de la individuación, la apariencia individualizada, Dionisios supone el olvido de lo subjetivo, la transformación de lo humano en miembro de una comunidad superior en pos de una reconciliación.

La tragedia es esta reconciliación dominada por Dionisios: “la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos”⁸. Él aparece como el “dios afirmativo que se metamorfosea reabsorbiendo lo múltiple en un fondo primitivo”⁹ pero para eso siempre necesita

7 Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

8 P85

9 Deleuze, Nietzsche y la filosofía

aparecer en individuos, y es esa necesidad de la individuación apolínea la que determina que el sufrimiento en las tragedias sea fatalmente inevitable. El sufrimiento del héroe en su individuación culmina con su propia aniquilación, es decir, con el triunfo de Dionisios.

El hombre se transforma en héroe en la tragedia y por eso Deleuze sostiene que existe en ese texto del joven Nietzsche un resto schopenhaueriano que no termina de romper con la dialéctica: la resolución se produce por la transformación del individuo en un ser superior a la persona y por lo tanto tiene lugar en el seno del universal. De todas maneras, Dionisios es el dios que se afirma y para eso se transforma en lo múltiple, así como la vida es, para Simmel, la fuerza de la afirmación que abandona formas viejas y produce nuevas. Lo múltiple es la manera en que lo uno se afirma.

En los textos de Simmel se reconoce una contradicción entre la vida, que como el instinto dionisiaco, puede pensarse como fluir que tiende a disolver lo subjetivo, y la forma, que como lo apolíneo, puede presentarse como bella apariencia que funciona como *principium individuationis*. Esta discordancia se desenvuelve como una lucha constante que constituye el motor de la historia y el origen de la tragedia en la investigación de Nietzsche, así como constituye el origen de la tragedia de la cultura en el vitalismo de Simmel. Sin embargo, la vida y la forma no son dos instintos que combaten entre sí, excitándose mutuamente, sino que el fluir y la apariencia formal son modos de una misma unidad que tiene carácter dual: la vida. No luchan entre sí dos fuerzas contradictorias sino que una sola fuerza es la que lucha contra sus propios límites, que ella misma necesita ponerse para fluir. La pregunta por el origen de la tragedia de Nietzsche lo conduce a describir un modo de funcionamiento, una dualidad que estructura y motoriza a las tragedias en general. En cambio, si se le formulase a Simmel la pregunta por el origen de la tragedia de la cultura, este debería responder con un principio ontológico fundacional: la afirmación de la vida como ser unívoco.

Mientras que para el Simmel vitalista la dualidad entre las apariencias individuadas y la desindividuación de la vida como fluir se reúnen al interior del concepto superior de vida, para el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, los dos instintos en pugna no son reunibles en ninguna unidad superior. Sin embargo, para construir su concepto de vida Simmel declara haber desarrollado un concepto de Nietzsche, pero de un Nietzsche posterior, el de *La voluntad de poder*. De todas maneras, esta diferencia entre el joven Nietzsche y el posterior puede ser

recusada a la luz del prologo autocrítico escrito por el propio Nietzsche quince años después de la primera publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Allí, el instinto dionisiaco es presentado como el instinto defensor de la vida contra las formas opresoras de la moral, de corte cristiano, e incluso contra la resignación schopenhaueriana. La tragedia griega, según Nietzsche, expone el desbordamiento de la vida que culmina con la aniquilación del sujeto, como el triunfo del instinto dionisiaco. Es por eso que es posible hacer desprender del instinto dionisiaco que pone al ser como multiplicidad, ese concepto superior de vida que es el que Simmel leerá en *La voluntad de poder*.

En su ensayo sobre *Schopenhauer y Nietzsche*¹⁰ Simmel expone al primero como la expresión de la postura pesimista, propia de su época. La voluntad, no encuentra nunca una representación que la satisfaga, y por lo tanto “lo absoluto del ser es un impulso incesante, un continuo ir más allá de sí mismo, que está condenado (...) a quedar eternamente insatisfecho”¹¹. Lo absoluto de la voluntad, como aquello que Simmel llamará vida, no encuentra nunca su fin último así como los hombres desconocen en la vida moderna el fin último de sus acciones por el alargamiento de la cadena de fines. Sin embargo, Simmel lee en Nietzsche la reafirmación de esa posibilidad ya que sostiene que la vida es intensificación de sí misma y en este sentido se constituye como su propio fin. Simmel retoma de él ese optimismo con el que resuelve el problema imposible para Schopenhauer; vale decir, la contradicción insalvable entre vida y forma es incluida en el interior de un concepto unitario de vida.

En síntesis, para Simmel, las antítesis que sufre la vida son sólo descomposiciones de un hecho unitario: autotranscendencia que expresa la univocidad del ser. “Que la vida sea un fluir sin interrupción y al propio tiempo algo cerrado en sus portadores y sus contenidos, formado en derredor de puntos centrales, individualizados, y, por ende, visto en la otra dirección, una

10 Simmel, G., *Schopenhauer y Nietzsche*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2005.

11 Ibid. p.23.

configuración siempre limitada, que constantemente rebasa su limitación, esta es la constitución que forma su esencia”¹². Lo que se presenta como antinomia y resulta inconciliable conceptualmente es una dualismo interior a la vida unitaria, su esencia. Esta dualidad intrínseca a una unidad móvil no es trágica para Simmel, como sí lo era para Nietzsche. El concepto de tragedia no carga con el optimismo nietzscheano con el que él resuelve su concepto de vida. No hay catástrofe en la esencia dual de la vida como ser unívoco.

En 1896, en un ensayo titulado “Estética sociológica” que ha sido traducido al castellano sólo parcialmente, se presentan a las acciones humanas como una combinación de dos y sólo dos tonalidades fundamentales que siempre se entrecruzan dando lugar a nuevas configuraciones. Simmel no tenía aún ese concepto unitario y superior de vida y por lo tanto concebía a la dualidad como fundamento último. En cada época histórica esas dos tonalidades fundamentales han tomado diferentes disfraces hasta que en la modernidad se expresan como la contraposición entre individualismo y socialismo. En esta versión pre-vitalista de la teoría de Simmel el fundamento es dual, supone la lucha entre dos instancias contradictorias, aunque, sin embargo, no imposibilita la reconciliación. De hecho, en cada acción humana esas dos fuerzas aparecen unidas oscilando entre las polaridades históricas la búsqueda de Simmel se orienta desde entonces hacia las figuras unitarias en las que se vuelva visible esa contradicción.

Dado que la vida se formula como acto unitario que comprende el estar limitada y rebasar el límite, es posible para Simmel encontrar formas que comprendan esa dualidad en su interior y por lo tanto contengan a la vida en su unidad. Las obras de arte que Simmel elige analizar se caracterizan por tener esa potencia vital unitaria. Eso sucede con los rostros humanos de Rembrandt, con las esculturas de Rodin y con los paisajes de Böcklin. En ellos, la vida no se expresa a sí misma como unidad idéntica a sí misma sino como tensión entre opuestos.

En su ensayo sobre los “Paisajes de Böcklin” publicado en 1895, es decir, escrito por un Simmel no aún volcado hacia el vitalismo, aparece un modo de la unidad que se compone a través del entretejimiento de los opuestos. La tonalidad afectiva de estos paisajes estaría dada por

12 Simmel, G., *Intuición de la vida*, Buenos Aires, Grupo editor Altamira, 2001. p.23.

su capacidad de anudar al espíritu y la naturaleza. Sin embargo el modo en el que la unidad da lugar a lo contradictorio no es aquí el de la vida como devenir en formas fijas porque la temporalidad en la que se pone en juego la unidad es la de la eternidad. No se restablece una unidad originaria siempre ya perdida pero es como si se rescatase una pieza de esa unidad en un tiempo coagulado, que interrumpe el fluir de la vida continua. Los arboles que él pinta están en el momento de su eternidad intemporal. De todas maneras, ya aparece allí la contraposición entre la unidad que nos presenta la obra de arte y la dispersión con la que se nos presentan los mismos elementos en la vida misma. La obra de arte tiene esa capacidad de reunir los antagonismos tanto como el obrar humano se compone de elementos contradictorios.

Al presentar su aproximación a los retratos de Rembrandt Simmel retoma una imagen de Goethe que le permite pensar a la vida según este concepto unitario y a la vez fluyente a través de una multiplicidad de objetivaciones. *La cita de la cita dice* “Sólo podemos pensar a la fuente en cuanto que fluye. Se trata-según el propio Simmel- de la superación de la separación entre multiplicidad y unidad”¹³. Es esa única corriente vital en movimiento contante entre lo múltiple lo que Rembrandt logra condensar en sus cuadros. No se muestra en sus retratos un momento de la vida de una persona sino todo el movimiento de su impulso vital en un solo instante. Y Simmel insiste con señalar el carácter de totalidad de la vida como fluir en momentos, carácter que los retratos de Rembrandt logran captar. La unidad de la vida se enlaza con su sentido total, que incluye en sí al fluir por las formas que se oponen a ese fluir pero a la vez lo posibilitan y por eso no se quiebra nunca la totalidad vital. Por todo esto la unidad de la percepción configurada en los retratos de Rembrandt se corresponde con la unidad del ser que la reflexión conceptual tiende a dividir. “Solo el arte(...) parece lograr un reflejo relativamente no deformado de aquella unidad, (...) es un reflejo de la inseparabilidad originaria que es pre-sintética y pre-analítica”¹⁴. La obra de arte ni siquiera es síntesis de partes porque no percibe más que la unidad misma de la totalidad del hombre que ella presenta. Al fin y al cabo lo que la obra de arte de Rembrandt logra

13 Simmel, G., *Rembrandt*, Buenos Aires, Prometeo, 2005. p. 18.

14 Ibid.p. 31.

exponer es el movimiento en una imagen, es esa la manera en la que se realiza como reflejo de la unidad de la vida.

Rembrandt busca la forma desde la vida, un momento cualquiera en la que se unidad se realiza, es el modo contingente en la que el ser de la vida, es decir, su devenir, se vuelve hacia afuera. Es la misma unidad que Simmel encuentra en las figuras humanas de Miguel Angel, que logran superar los dualismos entre cuerpo y espíritu, entre forma fija y movimiento. En cada figura la unidad se intuye inmediatamente pero a la vez esta reúne un dualismo configurando una tensión extrema, como la que se da entre la fuerza física de la gravedad que impulsa a los cuerpos hacia abajo y la fuerza espiritual que tiende hacia arriba. La lucha es la forma de la unidad en las esculturas de Miguel Angel. Simmel insiste con llamar trágica a estas unidades que contienen en su interior un dualismo en pugna que nunca rompe la totalidad (como sí sucede en la tragedia de la cultura). Por eso reconoce en las esculturas un carácter trágico. “Pues existe lo trágico allí donde la tribulación o la anulación de una energía vital por su adversaria no se debe al choque casual o externo de ambas potencias, sino donde el destino trágico que una preparaba a la otra se encontraba prefigurado ya en ella como algo inevitable. La forma de unidad de esta condición es la lucha”¹⁵. Sin embargo, en el mismo ensayo, se puede leer que la obra más trágica de Miguel Angel es aquella que no cumple con aquello que se reconoce como su característica unidad entre antagónicos. En la *Pietat rondanini* la fuerza corporal abandona la lucha y por lo tanto la violencia desaparece en favor de un espiritualismo que expone la imposibilidad de una superación del dualismo, la fatalidad de la lucha entre cuerpo y espíritu. Si “Lo constitutivo de lo trágico es que la destrucción procede de la misma raíz última que da sentido y valor a lo destruido”¹⁶, las unidades que se realizan a través de la lucha pero que nunca se destruyen como totalidad no cumplen entonces con lo constitutivo de la tragedia a pesar de que la lucha en su interior sí este determinada por el destino del ser unitario.

15 Simmel, G., “Miguel Angel”, en *sobre la aventura*. op.cit. p.150.

16 Ibid. p. 153.

El movimiento de las esculturas de Miguel Angel está siempre contenido al interior del contorno fijo de una estructura de piedra y por eso lo trágico de ellas es que allí está inserto el ser como devenir y aniquilación. Sin embargo, la tragedia anunciada no se desarrolla porque la violencia no rompe la unidad del todo que deja lugar para el devenir en su interior, de la misma manera que las esculturas de Rodin dan lugar al movimiento. En ellas el movimiento es la propia forma de la unidad, no como las obras de Miguel Angel que daban lugar al movimiento al interior de la unidad corporal sino que la propia unidad de las obras de Rodin está constituida por el movimiento. La vida como dinamismo encuentra en las obras del escultor francés, contemporáneo a Simmel. No es que la forma haya brotado de la vida y configurado un equilibrio (como en Miguel Angel) sino que la vida como devenir se ha convertido en la forma misma.

La aventura es también una de esas formas que contienen a la vida y que, como las obras de arte, tiene su esencia en “el hecho de que extraiga un fragmento de las series interminables y continuas de la evidencia o de la vivencia, que lo separe de toda interrelación con lo que viene antes y lo que viene después, y le de una forma autosuficiente, como determinada y sustentada por un centro interior”¹⁷

Paradójicamente, las formas que según Simmel escapan a la tragedia moderna, como el caso paradigmático de la aventura, tienen la estructura de aquello que el joven Lukacs, alumno de Simmel, sostenía sobre la tragedia. La tragedia según Lukacs supone el instante milagroso en el que la vida se consuma, la vida indeterminada por definición se vuelve determinada y determinante. “Decimos que una cosa dura porque su existencia es inadecuada a su esencia”¹⁸, afirmaba Schelling y cita Lukacs, para decir que la esencia de la vida es siempre irreal, imposible de encontrar en el mundo empírico. Sin embargo, ese gran instante azaroso que constituye a la

17 Simmel, G., “La aventura”, en *Sobre la aventura*, op.cit. p. 13.

18 Lukacs, G., *El alma y las formas*, Madrid, Editora Nacional, 2008. p. 120.

tragedia da vida a la esencia. Es un milagro, producido por obra del azar que abre la posibilidad para lo no azaroso, lo exclusivamente necesario. De la misma manera se abre la posibilidad de la aventura, en donde un fragmento de la vida, azaroso, accidental, se vuelve necesario y cargado de un sentido pleno. A pesar de toda su accidentalidad como fragmento de la continuidad de la vida se vincula con la esencia y adquiere un sentido que trasciende a esa continuidad. El azar adquiere sentido para el aventurero, como para el jugador y como para la tragedia, según Lukacs.

La tragedia es entonces el tiempo en el que se conserva lo necesario (lo que está unido con la esencia) y se olvida todo lo demás y ese tiempo es el del instante. Un instante que es la vida, contrapuesta a la corriente vital, así como la aventura se desprende de la continuidad de la vida y al mismo tiempo se vincula con su centro. La concentración temporal propia de la tragedia se fundamenta en esa temporalidad de instante que debe desprenderse de la temporalidad encadenada y lineal de la vida. La unidad de lugar sería el símbolo de ese estar detenido frente al constante cambio de entorno de la vida que fluye. El drama, para Lukacs, es destemporalización del tiempo, en tanto pasado, presente y futuro se reúnen en un instante. Por su parte, la aventura es destemporalización por desprenderse del decurso vital que enlaza pasado, presente y futuro y dejarse dominar por un sentido del presente puro. El aventurero no concibe a su tiempo como el resultado de un pasado ni como el precursor de un futuro sino como un instante único que, por eso, dice Simmel, que asume un “talante natural de presente”.

La esencia de la vida se concentra en la tragedia y en la aventura así como en ambas la muerte es siempre una realidad inmanente, “indisolublemente unida con cada uno de los acontecimientos”¹⁹. La aventura tiene sentido porque su límite se lo pone ella misma, no se termina por una interrupción exterior. La vida y la muerte son polos que se conservan en la tragedia entendida como la esencia de la vida. La lucha del héroe, de su vida, contra la muerte culmina con la muerte y allí se cierra la esencia de la vida misma. El héroe sabe de su muerte así como el aventurero sabe del final de la aventura, final sin el cual ella no podría constituirse como isla en la vida. El final de la tragedia y de la aventura, es conocido por sus héroes, es un límite para la vida que allí adentro fluía pero al mismo tiempo es consumación de la posibilidad de que

19 Lukacs, G., “Metafísica de la tragedia”, en *El alma y las formas*, op.cit., p. 178.

allí la vida se afirme. El límite tiene un doble sentido: como cumplimento y como fracaso; vale decir, la muerte no es sólo lo otro de la vida sino también su antítesis necesaria.

En este contrapunto entre la forma de la aventura para Simmel y la “Metafísica de la tragedia” según Lukacs, se expresa ese modo de unidad que conserva la antítesis en su interior, sin pretender una reconciliación entre los polos que reúne. Esto significa que el sostenimiento de la tensión entre opuestos expresa al ser unívoco, a la vida. La tragedia para Simmel es lo contrario a esa forma en la que, según Lukacs, el hombre se autotrasciende. La forma trágica de la cultura moderna es la ruptura de la posibilidad de la cultura y, por lo tanto, del hombre de autotrascenderse a través de sus producciones objetivas. La tragedia es entonces lo que quiebra esa univocidad de la vida que sin embargo sigue afirmándose en algunas formas muy particulares, que se escabullen de la tendencia histórica. No es el teatro de las esencias intemporales sino una forma que captura el modo en el que la vida se expresa históricamente en la modernidad.

Hasta aquí han sido presentadas dos formas de la contradicción, se trata ahora de pensar cuál es la más productiva para el presente. Aquella que puede encontrarse bajo el nombre de lo trágico en los escritos de Simmel supone una creciente separación entre elementos que siempre habían configurado una unidad partiendo de la separación entre ellos. La contradicción interna a la cultura entre su momento subjetivo y su momento objetivo se vuelve, por obra de su propio destino, quiebre irreconciliable entre los elementos contrarios que interrumpe a la vez la posibilidad del proceso total. En el otro extremo, existe la posibilidad de pensar a la contradicción al interior de una unidad inquebrantable, que vive gracias a esos elementos contradictorios que logra reunir, en ocasiones milagrosas, para expresarse como unidad sin disolver la contradicción.

La tragedia es la forma de la historia, catastrófica para Simmel, mientras que la contradicción entre la vida y la forma es la forma esencial de la vida misma. Si las contradicciones históricas que atraviesan nuestro presente están destinadas a romper la unidad que configuran podrían ser leídas bajo la categoría de la tragedia simmeliana. Pero quizás la catástrofe no sea el resultado pesimista que debemos esperar de esta separación que quiebre la

unidad, ya que la unidad es también susceptible de crítica. Quizás sea necesario interrogar el punto de partida de Simmel, la afirmación de la cultura como un valor transhistórico de la humanidad en general, y, a pesar de eso, conservar la forma de la tragedia histórica. Quizás sea posible entonces pensar al presente como una tragedia con final feliz.